

**DIÁLOGO CON SYLVIA IPARRAGUIRRE: CONTRAPUNTO
LECTORA/AUTORA SOBRE *LA TIERRA DEL FUEGO* (1998)**

*María José Bustos Fernández**

INTRODUCCIÓN

En julio de 2009 me reuní en Buenos Aires con la escritora argentina Sylvia Iparraguirre (Junín, provincia de Buenos Aires, 1947). El resultado de ese encuentro es la entrevista que sigue: especie de diálogo centrado en una de sus novelas, *La tierra del fuego* (1998), la segunda publicada por la autora después de *El parque* (1996). *La tierra del fuego* fue traducida al inglés, francés, alemán, italiano, holandés y portugués. A esta le siguieron *El muchacho de los senos de goma* (2007), *La orfandad* (2010), y, más recientemente, *Conversaciones con Munch* (2013). Además de su producción novelística Iparraguirre ha publicado varios volúmenes de cuentos: *En el invierno de las ciudades* (1988) *Probables lluvias por la noche* (1993), y *El país del viento* (2003). Los tres libros, más cuentos inéditos, aparecieron reunidos en el volumen: *Narrativa breve* (2005). La autora obtuvo importantes premios nacionales como Premio de la Crítica en la XXV Feria del Libro de Buenos Aires y el Primer Premio Municipal de Literatura por *En el invierno de las ciudades*. *La tierra del fuego* recibió el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (otorgado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México 1999).

Además de su labor creativa, Sylvia Iparraguirre participa activamente en el mundo académico, ha ejercido la docencia y ha sido miembro activo de proyectos de investigación en el Instituto de Lingüística y el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, institución donde cursó sus estudios en Letras. Cabe destacar también su participación en la revista *El escarabajo de oro*, y la cofundación de *El ornitorrinco* (1977) junto a Liliana Heker y Abelardo Castillo, que logró publicarse como un núcleo de resistencia cultural durante la última dictadura militar.

El reportaje que sigue se planteó como un contrapunto autora/lectora en el encuentro con la escritura y el relato de la novela *La tierra del fuego*. Esta novela recrea el episodio histórico ocurrido a principios del siglo XIX cuando el capitán inglés Fitz Roy, a cargo de la nave *El Beagle* en la que viajaba también el joven científico Charles Darwin, decide llevar a cuatro indígenas yámanas a Inglaterra donde viven durante dos años (solo tres de ellos, uno muere durante la travesía), aprendiendo inglés y los usos culturales de la Europa del siglo XIX. El episodio había sido anteriormente ficcionalizado por el escritor chileno Benjamín Subercaseaux (1902-1973) en su extensa novela titulada *Jemmy Button*, publicada en Santiago de Chile en 1950, y traducida al inglés tres años después. La historia de Jemmy Button

fue también ficcionalizada por Harry Thompson (1995) y Nick Hazlewood (2000). En 2010 el grupo teatral chileno Tryo Teatro Banda llevó al escenario otra versión de la historia del joven yámana.

María José Bustos Fernández (MJBf): Sylvia, te agradezco muchísimo que compartas este momento conmigo para conversar y cambiar ideas acerca de tu novela *La tierra del fuego* y que podamos hacer una suerte de contrapunto entre autora/lectora en el encuentro con la escritura. Podríamos empezar por varios puntos importantes. Elijo para el inicio de este diálogo un aspecto que a mí me interesó particularmente cuando leí la novela: lo que podemos llamar “la función narrativa”, frase por supuesto muy amplia. Me interesó la mediación entre, por un lado, la subjetividad del narrador, Jack Guevara, que se constituye en el narrar, y por otro, la demanda de una historia que debe contarse, es decir, que implica una apelación. Esta historia que *debe* contarse, y que tiene varios niveles, es, en un nivel ya más amplio, según mi lectura, contar otra vez la historia del encuentro con el otro cuando, en el caso de *La tierra del fuego* la historia que termina contándose no se conoce al iniciarse el relato, hay un “no saber” inicial, fundamental para la cuestión de la función narrativa. Es una historia que se va armando en el narrar. Creo que hay dos pasajes en la novela que, a mi parecer, son paradigmáticos de esta configuración: uno es esa escena maravillosa en la que aparece el padre de Jack Guevara, Mallory, soldado inglés que había participado en las invasiones inglesas. Lo quieren mandar a la guerra, la Guerra de la Triple Alianza, y se cuestiona, “¿Cómo va a ir con el uniforme inglés!”. Y allí alguien interviene y resuelve: “¿Que le pongan un poncho! El gringo es bueno para pelear”. Es decir, el poncho se agrega como una superposición. Y la otra escena que quiero resaltar es aquella en la que Jack Guevara escribe: “El destino de Button tomó hace tiempo la forma de mi destino”. Entonces a mí me parece que la propuesta narrativa que vos realizas en esta novela, mediante el intercambio de personajes, parece la de un deslizamiento metonímico, es decir que los términos pares (uniforme inglés/poncho; historia de Jack/historia de Jemmy) se resignifican el uno al otro por un mecanismo de contigüidad nada ingenuo, y creo que esa es la configuración, la dinámica especial de la novela. En términos bakhtinianos, sería su “ideología configurativa”. ¿Qué te parece?

Sylvia Iparraguirre (S.I): Bueno, varias cosas a lo largo de lo que vos, como lectora sagaz de la novela, vas planteando, porque por lo que veo te estás metiendo como en la trastienda de la escritura. En principio yo intenté que, al menos en mi construcción narrativa, la novela fuera, además de una historia, una reflexión relativa al acto de escribir, en varios niveles, pero sobre todo en dos: uno es la extrañeza que supone para ese hombre que ha sido marino el acto de ponerse a escribir, no es un acto natural, es un hombre que no es un escritor. Sin embargo, es un hombre letrado, la novela no existiría si no fuera letrado, la posibilidad que le dio su padre de haber leído libros y de poder expresarse; o sea que el tema de la escritura pasa por el personaje en modo de una auto-

educación. Por lo demás, la escritura como algo que le sucede al personaje, como un proceso que lo va modificando; me interesa que el lector perciba de algún modo, aunque sea subliminalmente, cómo la escritura humaniza a este personaje. En el trasfondo de la escena de Guevara escribiendo está una chica, esta chinita que se llama Graciana que apenas se vislumbra en un principio, pero que, sin embargo, él empieza a ver por medio de la curiosidad que ella, analfabeta, muestra por el acto de escribir. Es decir, la escritura aparece como una escena que a ella le causa mucha curiosidad, esos signos que él traza sobre el papel, esa actividad tan inexplicable en el medio del contexto de la Pampa. Él empieza a fijarse en ella y se fija de tal modo y con tal gradual intensidad a medida que su historia crece en la escritura que, al final de la novela, esos papeles “sin destino” van a estar destinados a ella. Guevara va a crear su propia lectora, la destinataria de la novela. Es decir, que a partir de la escena de la escritura que crea curiosidad él está creando su propia lectora, ya que en el final decide enseñarle a leer. Ahora bien, vos hablabas de contigüidad en las relaciones uniforme/poncho o Button/Guevara. Vos sabes que la novela se arma por contigüidades; hay contigüidades en lo corrido de la narración como hay contigüidades metonímicas en lo paradigmático. Me gusta que hayas reparado en la miniescena del uniforme de Mallory, cuando él dice: “Yo voy así o no voy”, porque lo que tiene puesto es el uniforme del ejército inglés, el del invasor. A los otros les resulta chocante, entonces lo solucionan poniéndole un poncho arriba. Está muy cerca todavía el tema de las invasiones inglesas. De esta conjunción inglesa (uniforme), criolla (poncho), va a salir Guevara. Allí intenté armar una pequeña escena donde se vea el carácter del inglés. La verdad es que me enamoré mucho de ese personaje, de Mallory, que, por otro lado, es un personaje que tiene una larga tradición en la literatura occidental: el inglés de la diáspora, el inglés que se asimila a la India, se asimila al desierto, a los trópicos, a la Patagonia, pero no deja de ser inglés nunca, y esto es un poco lo que le pasa a Mallory. La otra escena era, no me acuerdo...

MJBF: Bueno, en realidad no es una escena propiamente dicha sino que es parte de ese discurso que él va armando al intentar contestar la carta que recibe del Almirantazgo pidiéndole información acerca de lo que él podría saber de Jemmy Button. Y casi al principio dice: “El destino de Button tomó hace tiempo la forma de mi destino”, que es un poco una justificación de cómo él se va alejando de esa primera apelación, responder a la carta y a la demanda específica por datos referentes a la vida de Jemmy Button, y va iniciando el relato de su propia vida.

S.I.: Claro. Exactamente. Aquí hay una instancia inicial que es la carta. Uno de los géneros con los que intenta “jugar” la novela es el epistolar, aunque es un epistolar atípico, es un epistolar engañoso. El disparador de la novela, la primera escena, es la llegada de esa carta que mandan desde el Almirantazgo a buscar al personaje a este confín del mundo. Lo que hace que él se disponga a contestar esa carta; el primer ensayo de escritura es un ensayo de contestación. Pero como suele suceder a John William Guevara le pasa lo que le pasa (nos ha pasado) a los escritores novatos.

Cuando se pone a escribir, lo que aflora es su propia historia que quiere ser contada; él intenta dar una respuesta de la historia de Button y rápidamente se da cuenta de que lo gana su propia historia. Lo que él quiere contar es lo que le ha sucedido a él. Es un momento de quiebre, cuando Guevara dice: “Bueno, me importa un bledo quién me pida esto, el Almirantazgo o quién sea; la cara del que manda la carta es desconocida y la firma no se entiende. Voy a escribir lo que yo quiero escribir”. Intento que esa confusión en el nombre del remitente (ya que él no puede determinar exactamente el nombre de la persona que lo interpela desde la carta) no sea solamente por el doblez del papel, sino que es algo de alguna manera desdeñoso. Aunque se acuerde, no quiere acordarse. Guevara deja de atender al pedido y empieza a fluir su propia historia. Pronto se da cuenta de que su historia está indisolublemente unida a lo que le piden que cuente; que su juventud está unida a la historia de Jemmy Button. Guevara tiene casi la misma edad que Button y ese viaje, de la periferia al centro, ese viaje desde el Cabo de Hornos a Londres en el siglo XIX ha sido en todo un viaje iniciático, y que cuando él se pone a narrar se le revela que su propia historia está unida a la de Button; unidos en la memoria y en el recuerdo. La memoria, a la que él pone como única medida de su relato.

MJBF: Entonces la propuesta de Guevara dará por resultado más de una historia. Y este relato estaría compuesto más por conjeturas, paradojas y deslizamientos, que están en un registro ambiguo, que en causalidades y razonamientos lineales. Este deslizamiento del que estábamos hablando que se mueve de una historia a otra, que como antes señalábamos, veo en la novela, por ejemplo, en la superposición del poncho al uniforme inglés, son superposiciones que, por otro lado, son muy argentinas. Ahora bien, este deslizamiento parece tener otras expresiones en la novela, se relata en otras instancias. Por ejemplo, en los varios registros en los que se juega la elección entre la lengua inglesa y la española, nivel que genera unas paradojas interesantes. Por ejemplo, en los nombres. El indígena, que es yámana, es nombrado en toda la novela, salvo al final, Jemmy Button, un nombre inglés, mientras que el hijo del inglés se apellida Guevara. Entonces hay allí un cruce de lenguas. Esto se complementa con el parlamento de Button durante el juicio en las Islas Malvinas, que se transcribe en inglés. Claro que ese parlamento en el relato del narrador no solamente se traduce sino que además es parafraseado por Guevara para que tenga sentido dentro del relato que está empezando a tener sentido, y eso es lo importante, para él mismo.

S.I.: Fue todo un tema el asunto de las lenguas. Al principio casi todos los participantes provenían de Inglaterra o tenían algo que ver con la lengua inglesa. Tomé la determinación de no utilizar ningún término inglés. Porque si utilizas un término en inglés, ¿por qué no otro? ¿Por qué no los de náutica, por ejemplo?

MJBF: Habría allí algo marcado.

S.I.: Simplemente yo quise que lo único que apareciera en inglés en toda la novela fuera la declaración de Jemmy Button en el juicio que se incluye al final de la novela en Malvinas, que se traduce. En él se intenta dilucidar el rol de Jemmy en la matanza de los misioneros anglicanos. Ahora, hay varias paradojas que se juegan en la lengua, porque vos fijate que tanto Guevara como Jemmy, dos personajes de los suburbios del mundo, se encuentran en la lengua inglesa, porque Button no habla castellano y, a su vez, Jack Guevara no habla yámana. Los dos tienen que encontrarse en la tercera lengua que hace ese triángulo yámana-castellano-inglés. De hecho allí aparecen varias cuestiones alrededor de la lengua. Tengo que agregar algo lateral a lo que venimos hablando. Cuando me dispuse a escribir la novela, yo tenía una historia poderosa, una historia real, que es la de Jemmy Button. Eso pertenece a la Historia con mayúscula. Jemmy Button existió, fue a Inglaterra, etc. Pero yo no soy historiadora. Soy una lectora aficionada de Antropología e Historia. Es decir, me fascinó la historia real de Button cuando la conocí a fines de los 80, pero no tenía una novela. La peripecia de ese chico de 14 o 15 años realmente me atrapó por lo extraña y me intrigó también porque daba vuelta la óptica habitual desde la cual el “otro”, el “extraño”, es siempre el americano. La historia de Button me planteaba una inversión de esa mirada: ¿Cómo serían Inglaterra y los ingleses vistos por este extraño? Los otros, los extraños, son los europeos en este caso. Debía crear un narrador testigo de esta experiencia. Ahí es cuando aparece la novela, ya que se me revela en el personaje de ficción. Cuando aparece Jack William Guevara, allí aparece la novela. Yo tenía una historia pero no tenía novela. La tuve cuando invento el narrador-testigo. Todo lo referente a este personaje, a Guevara, es ficción: su madre, su padre, su historia. Es ficcional pero probable, porque aquí sucedieron las invasiones inglesas, muchos soldados se quedaron a vivir aquí, etc. Entonces, ¿qué ocurre? Estoy escribiendo con dos parámetros: el de la imaginación y el de la Historia. Cuando vos trabajas con material histórico, con documentos, la materia histórica es la que manda en la organización de la ficción. Por ejemplo, yo necesitaba que el personaje fuera bilingüe para que Fitz Roy lo subiera a su barco, en toda la escena de Montevideo, cuando él escucha hablar inglés (la lengua de su padre) y se acerca a los marinos como una mariposa a la luz. Entonces el inglés empieza a pesar de manera decisiva en la trama. Por eso tengo que hacer que él sea bilingüe. Por el lado de la madre habla español, por el lado del padre habla inglés. Cuando él llega al puerto de Montevideo eso es lo que me hace posible subir este personaje de ficción a un barco real; es lo que lo lleva a decir a Fitz Roy: “Este chico sirve como grumete”. Esta segunda instancia de superposición, como vos hablaste del poncho sobre el uniforme, se da también en la superposición del nombre impuesto en otra lengua: el de Jemmy Button sobre el nombre real: *Omoy Lume* que es su nombre yámana. Sobre el nombre auténticamente indígena se sobrepone lo inglés, lo cubre. Y Fitz Roy le pide a mi personaje ficticio que se haga cargo de este joven indígena más o menos de su edad; y ellos se

encuentran en esa confluencia, en el inglés, que es la lengua en la que se van a comunicar, paradójicamente, ya que Jemmy Button aprende a hablar inglés durante la travesía, en esa lengua se encuentran estos dos habitantes de los límites del mundo. Cuando llegan a Londres, es el inglés, una vez más, lo que les permite comprender, aunque sea parcialmente, ese mundo. Tenés que pensar que Londres era la ciudad más grande de occidente en el siglo XIX, ya está en plena revolución industrial y es esa ciudad la que se les presenta a estos dos adolescentes que vienen de la Pampa y del Cabo de Hornos. Y ellos mismos en esta recorrida se sienten periféricos. Lo único que los pone en el centro, que los hace “visibles”, es la lengua inglesa. Pero precisamente por ese peso del inglés en un sentido ideológico, yo no lo utilicé en el sentido literal. Siempre castellano. Salvo en la instancia del juicio.

MJBF: Querría volver otra vez a la instancia del inicio del relato que se presenta como una demanda, como la respuesta a esa carta. A mí me interesa, en esta u otras ficciones, el inicio de la ficción y, además, por qué interesa esta ficción hoy a fines del siglo XX, bueno ya XXI, y por qué vos tomaste la iniciativa de escribirla y yo, como lectora, la de ir a buscarla y de ocupar mi tiempo en esto. ¿Qué es eso? ¿Por qué no leer un libro de historia si los datos van a estar en forma más fidedigna? Me interesa eso. En el inicio del relato la carta pide, y creo que estas son palabras textuales, “una noticia completa”. Sin embargo, con la dimensión metadiscursiva de esta novela, que es muy importante, Jack Guevara se encarga de ir hablando acerca de la enorme distancia que se va instaurando entre esta demanda (“una noticia completa” respecto del el destino de Jemmy Button) y la naturaleza de la respuesta. Es decir, el inicio del relato siempre se presenta resaltando lo precario, lo provisorio, lo conjetural y el enigma que se va deslizando. El enigma: “Por favor cuénteme usted qué pasó con este indígena”. Bueno, parece que el enigma inicial se transforma en otro. También cambia la legitimidad del testimonio. Porque la carta parece decir: Usted que estuvo tan cerca, que presencié los hechos, sabe. Su condición de proximidad lo legitima para escribir sobre eso. Sin embargo, Jack, cuando narra, dice: Ahora estoy al margen y puedo descifrar los acontecimientos pasados. Está al margen de la historia, parece que él cambia las condiciones de la escritura. No tanto: “Puedo contar porque estuve cerca, sino al contrario: puedo contar porque estoy al margen”. Me gustaría que comentaras sobre esto.

S.I.: Hay varias cosas en tu comentario. Vamos a empezar por el final. Guevara pone sus condiciones para esta respuesta. Él dice en un momento: Estoy al margen de la Historia. Él ha vivido en el mundo y en la historia. Ha sido marino de Fitz Roy, ha sido marino mercante, ha dado la vuelta al mundo varias veces y dice que, como todo marino, tiene la posibilidad de elegir su patria. Elegir a dónde ir cuando se baje del barco. Y decidió volver a su patria. Y su patria es esta. Eligió la sangre materna, criolla. Se siente argentino y vuelve acá. Pero de algún modo está al margen de la historia. Porque recordá que la acción comienza en 1865 y él, en algún momento, dice que

desaprueba la guerra con el Paraguay. Se está desarrollando esta guerra, la de la Triple Alianza; él se asombra, al principio, y se pregunta: ¿Quién puede escribirle a un hombre que vive solo, en un rancho? No es un rancho porque es una casa de estilo europeo que ha construido el padre. ¿Quién puede acordarse de un hombre que ni siquiera está en el frente, alguien que como él desaprueba la guerra y ha decidido vivir al margen de la historia? La historia está pasando por otro lado. Él ha dejado de ser marino y vive a un costado de los acontecimientos. Y como tal puede hablar. Desde el margen se puede hablar. Es un poco la hipótesis de la novela. Los que hablan aquí son los marginales. Son los periféricos, tanto Guevara como Jemmy Button. Desde allí él pone sus condiciones. Y la condición fundamental de ese relato es que la ley es la de su memoria. Lo que me permite a mí como narradora jugar con la materia histórica. Porque yo no puedo aseverar acerca de los hechos, solo puedo conjeturar. Por ejemplo: en un momento, armo una escena en el camarote de Fitz Roy, donde están Fitz Roy, el doctorcito (es decir, Darwin), él, Guevara, y Jemmy Button. Son los cuatro protagonistas. Esa escena no es histórica, es inventada, es una conjetura. ¿Quién puede saber lo que pasó adentro del camarote? Cuando Guevara recuerda, dice: “Esta es mi versión, es lo que yo recuerdo”. De lo que sucedió hay cuatro versiones posibles. Cada uno reconstruye según su memoria. Entonces la única ley de este relato es la propia memoria del narrador. Cosa que a mí me pone a salvo de ciertas arbitrariedades, porque, ¿cómo yo puedo saber lo que pasó entre estos cuatro personajes? Lo sé por mi personaje de ficción. Como si fuera una especie de periscopio temporal que me permite ir hacia el pasado. Está muy bien lo que señalas acerca de la demanda de la carta: “Cuente exactamente lo que pasó”. Primero que exactamente no lo puede contar porque ya pasaron como 30 años. Lo va a contar según su propia versión del pasado y las condiciones las pone él: “Ahora el relato es mío. Y yo voy a empezar con mi vida”. Allí hay un corte en la novela. El establece otra relación: “Ahora el relato es mío y lo voy a empezar con el relato de mi vida”. A partir de ese momento la apelación a MacDowell o MacDowness se vuelve retórica. Esos largos pliegos escritos no son una carta de respuesta. Y MacDowell es una especie de vocativo retórico que a él le permite adelantarse, y hasta indignarse cuando le dice, por ejemplo: “Usted, ¿sabe lo que es la Patagonia? ¡Qué va a saber usted si está en Inglaterra!”. La decisión de no contarle a los ingleses sino a sí mismo cierra al final cuando dice en un momento: “Tengo que crear un lector para estos papeles y tal vez sea ella, Graciana”. Entonces los papeles quedan acá. Quedan para Graciana, es como el último dibujo en esta dirección.

MJBF: Agregaría que esa apertura en la posición de lector es una abierta invitación al lector virtual, yo, o cualquiera que abra la novela y la lea. Volviendo al tema del enigma y cómo este va cambiando a lo largo del relato, creo que uno de los enigmas que se devela para él mismo como narrador se descubre en la última escena cuando él declara: “Tengo un año más de lo que tenía mi padre cuando él se suicidó”. Y sabemos también la importancia que tiene el suicidio del capitán en la historia de su vida. Está entonces subyaciendo la pregunta: “¿Me voy a suicidar yo también?”.

S.I.: Muy... muy perspicaz esa lectura. Déjame responderte a ese comentario. Este es un marino atípico, que ha leído libros. Incluso, en la novela hay un homenaje secreto a Melville, uno de mis amores. No sé si sabes que el año que salió *Moby Dick*, 1851, en todo ese año Melville vendió 42 ejemplares. Yo hago que ese año la nave en la que llega Jack Guevara a Nueva York quede varada por una tormenta de nieve. Guevara va a un lugar y el librero, viéndolo marino, le recomienda un libro porque en la primera escena hay una ballena del Cabo de Hornos. El libro es *Moby Dick*. Me gustó imaginar que uno de los 42 ejemplares lo compró mi personaje. En otro orden de cosas, han señalado (en reportajes y lectores) que está bien asumida la voz masculina. Que es creíble el hombre que yo invento siendo mujer. Y me han preguntado cómo es que me metí en la cabeza de un hombre, etc. Más allá de las características obviamente exteriores o de hábitos, si vos vas hacia adentro y hacia el fondo, ser hombre o mujer, el género, se diluye y solo queda la persona humana, quedan los sentimientos comunes. Pero más allá de eso, una de las líneas que trabajé para el personaje masculino fue la relación con el padre. Es cualitativamente diferente la relación de un hombre con su padre que la de una mujer con su padre. Esto se muestra en la escena cuando él, de chico, ve al padre pelear con otro hombre, y allí aparece el tema del coraje, tan masculino. Este inglés que era borrachín y al que los paisanos de la pampa tratan con sorna criolla, de repente se planta. El hijo lo mira con admiración. Esta escena tiene su correspondencia cuando Guevara va a Londres y, con 17, 18 años, también le ocurre pelearse con un hombre. Está buscando los rastros del padre y es como un encuentro simbólico con él en esta pelea en una taberna de Londres, donde él alcanza una especie de identificación con el padre. Pero el padre es un suicida. Entonces, él reflexiona respecto de esta determinación de su padre, y lo hace en un momento especial: cuando termina de contar su historia, cuando ha puesto el punto final. Allí se parece a un escritor. Porque cuando un autor termina un libro queda un vacío. Esto pertenece a la realidad: pusiste mucho esfuerzo, conviviste con esos personajes durante largo tiempo, años tal vez, y cuando pones el punto final, cuando la novela terminó y la entregaste a la editorial, queda un vacío, a veces bastante difícil de sobrellevar. Esto es una generalización y no soy del tipo de escritora que lo experimente porque siempre tengo algo esperándome en los cajones, sin embargo, sucede. Ese vacío es el que yo quiero que experimente el personaje después que ha volcado toda su vida, que se ha dado por primera vez a la escritura. Ha sido una experiencia de cinco meses muy intensos en la soledad de la pampa escribiendo este testimonio. Pone el punto final y recuerda que tiene 53 años. Su padre tenía la misma edad cuando se suicidó; de alguna forma está diciendo, tengo dos caminos: o matarme o vivir. Y el gesto de sacar las cosas de la mesa y poner la luz en el medio es un gesto por la vida; entre Eros y Thanatos. Elige Eros. Elige la posibilidad de enseñarle a leer a Graciana, que es como crear un eslabón.

MJBF: Y también creo que hay obvios ecos borgianos en esta configuración de las posibilidades en el relato: “En el principio hay dos caminos, pero después se bifurcan más y más”. Me parece que volvemos a lo que decíamos antes de que si aquí se cuenta la historia del encuentro con el otro, y el encuentro con el otro en este relato en particular terminó en el exterminio, sabemos por la historia que el encuentro con el pueblo yámana terminó en el exterminio (recordemos las posibilidades del suicidio en la trama), también el relato abierto sugiere que esa historia puede volver a contarse, de hecho por eso vuelve a ser relatada, porque es una deuda pendiente que el lector debe volver a contarse inventando quizás otros desenlaces.

S.I.: Absolutamente. Primero porque, en términos exactos, la historia indígena no ingresa a la historia argentina hasta muy recientemente. De hecho, yo la historia de Jemmy Button no la saco de la historia argentina porque la historia argentina no incorpora las etnias hasta muy recientemente, digamos 20 años. Antes era más bien pintoresquismo indígena. En la escuela nos enseñaban de los diaguitas, los guaraníes, pero de una manera muy primaria; de ninguna manera tienes la idea de que esos eran los primeros habitantes de lo que, más tarde, sería la Argentina. Hombres que vivían acá desde hace 13.000 años. Entonces, la historia de Jemmy Button la encuentro en un libro de antropología, de Martín Gusinde, no en la Historia. Estaba haciendo la corrección de estilo de ese libro acerca de los yámanas y leo la historia de Jemmy Button, que es una historia chiquita dentro de la historia de los yámanas y los onas, y de los alakaluf, y los haush, las 4 etnias que habitaban la Tierra del Fuego. Porque esa era una tierra de nadie, allí hicieron estragos los blancos, sobre todo los balleneros y foqueros norteamericanos. Encuentro esta historia y me parece formidable y tremenda al mismo tiempo. Intenté imaginar cómo vería este chico el mundo. Es como llevar a alguien de Marte a la Tierra, ¿cómo sería para él la experiencia del calor; ver un caballo, un carruaje, las ropas? Todo era extraño. Entonces, ¿cómo fue asimilando ese mundo? No lo sabemos, yo solo lo puedo conjeturar con un narrador testigo; digamos que la capacidad de asombro de Button se agotó en el puerto de Londres, ¿Qué más se puede decir? Pero esa es la historia que no fue contada.

MJBF: Querría ahora que nos detuviéramos en las escenas finales, durante el juicio en las islas Malvinas, en el que se debate el rol que Jemmy Button pudo haber tenido en la matanza de los misioneros anglicanos. A mí me parece muy interesante la forma narrativa que vos elegiste. Porque este juicio es casi como una representación teatral y todo juicio es un relato a partir de una pregunta que debe ser resuelta. Y en un juicio hay varias personas que relatan y hay varios testigos y un interrogante, y a partir de allí se tiene que llegar necesariamente a una conclusión. Se debe elegir una de las dos versiones: culpa o inocencia. No hay conjeturas, ni paradojas, ni los deslizamientos de los que hablábamos antes. Porque un juicio por naturaleza exige una decisión. A mí me interesó mucho cómo el narrador Guevara en este momento se ubica como un

espectador en el fondo de la sala, y observa todo este juicio. Y si el juicio quiere apoyarse en una lógica causal, en deducciones, en conclusiones, todos los testimonios van a implicar una decisión: la elección de una versión, se necesita la decisión y Guevara aquí es un espectador, no interviene en el juicio, solo escucha y observa.

S.I.: Primero hay allí una cosa casi te diría política. Guevara tiene que entrar en forma clandestina en Las Islas, que son las islas Malvinas, porque los argentinos no podían entrar. Las Malvinas habían sido tomadas hacía rato por los ingleses, en 1832. Guevara desembarca como marino norteamericano. Entra de contrabando en el juicio, él no podría haber entrado como argentino. No debería estar ahí. Sin embargo, está, y quiere saber. Y cuando entra Jemmy Button, y Guevara lo ve entrar le vienen a la memoria todos los años compartidos con Jemmy, el viaje, toda esta cosa de tantos años. Ahora, vos decís en el juicio debe haber un decisión. No hubo un dictamen. Button es sobreseído por falta de méritos. No hay pruebas para inculparlo. Cuando se descubre la matanza de los misioneros, en este punto, hay que entender la historia de los yámanas que llevaban décadas y más que décadas sufriendo la permanente incursión de los blancos en sus costas, de matanzas de los animales de los que se proveían, de violaciones a sus mujeres; teniendo que vivir cada vez más lejos de sus costas. Ellos habían salvado a náufragos, porque los yámanas eran pacíficos y rescataban náufragos. Pero luego dejaron de hacerlo, dejaron de acercarse a los blancos y fue gestándose un odio creciente. Y ellos no distinguían si eran anglicanos, ingleses, franceses, etc., para ellos eran todos blancos venidos del este. Cuando ellos ven que fondea una goleta, y se bajan blancos y construyen una casa en la costa, sintieron que estaban ocupando su territorio, que estaban ocupando lo único que les quedaba y allí se produce la matanza. El único testigo es Cole, el cocinero del barco; entonces se produce esta especie de careo entre Cole y Jemmy Button en el que Jemmy le echa la culpa a los onas. Les echa la culpa a sus enemigos ancestrales, los habitantes de Tierra del Fuego, de más al Norte: los onas, como para decirles a los blancos, nosotros no fuimos. Siempre me pregunté por qué Jemmy Button fue a Malvinas si él podría no haber ido. Corría el riesgo de que lo mataran o que lo mandaran a Inglaterra encadenado. Estoy convencida de que fue para ver qué planeaban los blancos para con su tribu. Y de hecho no estaba equivocado. Porque el gobernador de la isla mandó a pedir dos barcos a Buenos Aires para hacer una expedición punitiva, para darles un escarmiento, y de Buenos Aires no se los pudieron mandar por cuestiones técnicas. Pero de hecho el primer impulso de los ingleses fue mandarles un castigo a los indígenas. En el juicio no se puede dilucidar una verdad porque lo que dice Cole es lo que dice Cole, lo que dice Jemmy es lo que dice Jemmy, no hay pruebas. Es una palabra contra la otra. Hay también una actitud muy culposa en la misión anglicana en el Atlántico Sur. Hay un quiebre interno. Y el que produce el quiebre es este personaje Parker Snow. Él le hace un juicio laboral a la misión, porque los misioneros lo habían echado. La historia de ese hombre es como

para otra novela. El modo en que lo echan, lo dejaron a pie en medio de la nada, a no sé cuántos kilómetros de Puerto Argentino, con la mujer, y tiene que llegar caminando. Le genera un gran odio por la misión. El juicio a Button le viene bien para hablar de cómo era en realidad la misión patagónica y cómo trataban a los indios. Parker Snow se convierte en un testigo inesperado y terrible contra la misión y sus métodos.

MJBF: Y había muchas agendas contradictorias.

S.I.: ¡Claro! Por ejemplo, no me pude perder lo que decía la mujer de Despard, el jefe de la misión: “Pero hay que ver lo bueno que era Jemmy, decía ‘buenos días, decía buenas tardes’ ”. Da la sensación de que habla de un perro, un perro amaestrado que no ladraba, que se portaba bien. La pobre mujer no podía decir otra cosa porque ese era el concepto de la época. Lo incluyo como ilustración. Imaginá lo siguiente: los misioneros iban desde las islas Malvinas donde tenían la misión, en su barco hasta el Cabo de Hornos donde vivían los yámanas y los traían, a la fuerza, porque traían los chicos, y los yámanas se volvían locos, venían para poder venir con sus chicos, a pasar seis meses en las islas Malvinas, a que los catequizaran. Jemmy fue unas cuantas veces porque sabían que hablaba inglés, que Fitz Roy lo había llevado a Inglaterra hace casi treinta años; y armaron la misión con la idea de buscarlo para que oficiara de puente con su pueblo. Pero el “experimento civilizador” les falló. Fue un típico experimento de los viajes del siglo XIX, pero este resultó muy mal.

MJBF: Hay otras dos preguntas con las que quiero finalizar. ¿Has tenido alguna conversación particular con Belgrano Rawson respecto de *Fuegia*, los encuentros, los paralelos con tu novela, la diferente forma de abordar el tema?

S.I.: No particularmente, soy amiga de Eduardo (BR), nos hemos cruzado muchas veces. Cuando él publicó *Fuegia*, y yo ya estaba trabajando en *La tierra del fuego*, pero son dos secuencias muy diferentes. *Fuegia* es muy posterior en el tiempo a *La tierra del fuego*, transcurre cuando ya están instaladas las misiones, y es la relación patética, terminal, de los indígenas yámanas con los misioneros, cuando ya no tienen dónde refugiarse, todo muy posterior a la historia de 1830. *Fuegia* transcurre cuando los indígenas se refugian en las misiones, que es otro modo de suicidio.

MJBF: *Fuegia* es una novela que nuevamente y, en otros contextos, invita a recontar y a reflexionar en nuestra historia cómo se dio el encuentro con el otro.

S.I.: El abuso es transhistórico. Hablando del pasado te estás también refiriendo al presente. El abuso de un grupo por otro, de un hombre por otro, de una civilización por otra no pertenecen a una época. Pero la historia no se resuelve en lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo. La historia tiene matices de todo tipo. Cuando Fitz Roy, por ejemplo, se lleva a los yámanas a Londres, no lo hace por “malo”, no es maldad, al contrario, se hace cargo de ellos. Le sale mal porque no podía ver al otro como tal,

María José Bustos Fernández

no podía mirar más allá de su época. Lo veía como “indio” y como instrumento. La novela tiene un desarrollo que se sitúa en el siglo XIX, pero temáticamente está hablando del aplastamiento de los más débiles por los más poderosos.

MJBF: Y nos apelan estas historias a seguir pensando cómo le vamos a encontrar la vuelta a esto, que es una tragedia que aún se vive. Que no está resuelta.

S.I.: Si piensas en América Latina, la situación de Button la puedes encontrar hoy.

MJBF: Por supuesto, el tema hoy de los desplazamientos, gente llevada de un lado a otro, sin poder encontrar un lugar. Los desplazamientos, las migraciones, temas con tanta gravitación hoy, gente desplazada, que busca un lugar donde vivir. Bueno, ya dejaremos por aquí. Te agradezco muchísimo esta larga charla y el haber compartido conmigo este rato: la lectura, por mi parte, y la gestación por la tuya de esta maravillosa novela.

S.I.: Gracias a vos por una lectura tan atenta.

*The University of Montana**
Department of Modern and Classical Languages and Literatures
Missoula, MT 59812 (USA)
maria.bustos@mso.umt.edu